

Re-enactments: la potencia del déjà vu

Edwin Culp

Reconstrucción

El 4 de noviembre de 2000, hacia la 1 p.m., Francis Alÿs compró una pistola *Beretta* 9 mm, la cargó, cortó cartucho y salió a caminar por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Caminó durante casi 12 minutos hasta que fue detenido por la policía y llevado en una patrulla. La acción fue documentada en video. Al día siguiente repitió y documentó nuevamente la acción, a manera de reconstrucción, con la participación de los mismos policías que lo habían detenido el día anterior y de los transeúntes que pasaban por ahí.¹

Re-enactments (en colaboración con Rafael Ortega, videoinstalación de 2 canales, 5:20 min., México, 2000) presenta, en dos pantallas simultáneas —una al lado de la otra—, la proyección de la acción y su reconstrucción. En ambas pantallas se ven secuencias muy similares: Alÿs saliendo de la tienda y cargando la pistola, luego caminando; la calle y la gente con la que se cruza en su camino, algunas reacciones, el momento final de la captura.

A primera vista, la diferencia más notoria entre ellas es que la imagen del lado izquierdo muestra la leyenda *RE-ENACTMENT*; mientras que la del lado derecho (el lado documental) muestra el *timecode* del video. El *timecode* es un código de tiempo que va unido a la información visual y sonora de un video y puede ser utilizado para sincronizar o llevar una bitácora del material. Este código va unido a la imagen como un identificador, una

¹ Francis Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs", en Russell Ferguson, *Francis Alÿs*. Nueva York/Londres: Phaidon, 2007, p. 42.

huella digital del tiempo transcurrido. A través del uso del *timecode* se puede estar seguro de que las imágenes que se ven, aunque se presenten con elipsis temporales, mantienen un orden cronológico.

En ambos videos, las imágenes no se muestran en un solo plano continuo sino que han sido seleccionados los momentos más relevantes: en los que un transeúnte parece reaccionar ante la acción de Alÿs, otros en los que el espacio que recorre se vuelve claramente identificable, o cuando vemos que camina entre una multitud que apenas lo nota.

El dato temporal que se puede leer en el *timecode* refuerza la lógica documental, dejando ver que estas imágenes fueron registradas en el mismo orden en que son presentadas y que la acción no está construida a través de la repetición de varias tomas, de entre las cuales se elegiría la mejor —como pasaría en el cine de ficción—. La simultaneidad de los videos los coloca en una relación de montaje entre ellos: algunas veces, uno de los videos se adelanta en el recorrido, otras se repiten motivos, lugares, gestos y puntos de vista en un video y en el siguiente; conforme avanza la acción, la relación entre los videos aumenta la tensión de la escena.

A tal punto los gestos están reproducidos de manera tan precisa que se tiene la sensación de estar viendo una sola acción desde dos puntos de vista, un solo movimiento en campo y contracampo, acción y afección de la acción. En el cine, el campo-contracampo se da típicamente entre un objeto o paisaje que es mirado y un sujeto-personaje que lo mira, o entre dos sujetos, uno que habla y el otro que escucha y reacciona: el campo muestra aquello por lo que el contracampo se ve afectado. Esta relación espacial producida entre las imágenes es tan predominante en la construcción audiovisual, que se mantiene aun en situaciones de falsa continuidad en las que se reconstruye un espacio hecho de fragmentos de otros espacios, o incluso de saltos temporales.

La proyección que se ubica al lado derecho —el documental— comienza con la imagen congelada de una mujer detrás del mostrador entregándole una pistola a Alÿs; mientras, se escucha la narración en *off* del camarógrafo explicando que el artista le pidió que se encontraran en una armería del Centro Histórico de la Ciudad de México:

El 4 de noviembre, Francis me pidió que nos encontráramos en una armería del centro, por la calle de Palma. Compré una *Beretta* 9 mm, la cargó y salió a la calle con ella en la mano derecha. Lo seguí a distancia con una *handycam* Sony grabando las siguientes escenas.²

El video continua a partir de ahí, con el camarógrafo siguiendo a Alÿs. La tensión de la acción se desarrolla en una forma progresiva, que sigue una construcción dramática que, según el propio Alÿs, partió de siete elementos clásicos: “Un contexto (la ciudad), un protagonista (yo), una causa para el conflicto (compro una pistola), un conflicto (camino con la pistola por la calle), una respuesta al conflicto (la reacción en la calle), un clímax (la escena del arresto) y una moraleja (la policía me lleva)”.³

Inicialmente el espectador ve a Alÿs en un plano general con la pistola al centro del cuadro; lo sigue desde atrás o de manera lateral respecto a la cámara, como si el camarógrafo apenas pudiera seguirle el paso. Éste comienza por seguirlo desde el otro lado de la calle, en algunos momentos acercándose a la acción, en otros mostrando el espacio recorrido. La continuidad espacial en el montaje de los planos se obtiene al seguir la misma acción a lo largo de los planos y por el modo característico de caminar de Alÿs.

² Francis Alÿs, con la colaboración de Rafael Ortega, *Re-enactments. Videoinstalación de dos canales*, 5:20 min. México: 2000.

³ Alÿs, “Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs”, *op. cit.*, p. 42. La traducción es mía.

Aunque la documentación de la pieza (al grabarse de manera secuencial y con una sola cámara que lo sigue) no permite una verdadera fragmentación de la misma acción en dos planos, el gesto característico y constante de Alÿs recorriendo la ciudad permite que, al montar los fragmentos, efectivamente se provoque la sensación de estar dando continuidad al mismo movimiento, aunque en realidad se trate de momentos distintos. Así, se puede ver a Alÿs dar la vuelta en una esquina y, en el siguiente plano, seguir avanzando en esa dirección. La acción inicia en uno de los planos y continúa en el siguiente, lo que provoca la continuidad a través de la acción de caminar. Esta técnica presenta la continuidad ficitiva de dos momentos distintos de una misma acción, haciéndolos aparecer como si fueran uno solo, y es muy común en películas documentales realizadas con una sola cámara: el espectador debe reconstruir el espacio a partir de la acción ejecutada.

Más adelante, la cámara se acerca a Alÿs, encuadra en primer plano a la pistola y al fondo a las personas con quienes se cruza en el camino. Se observan algunas reacciones de la gente que comienza a notar la acción. La tensión de la escena aumenta gradualmente conforme la cámara va deteniéndose en las reacciones de la gente. Como en el título de otra de sus piezas, Alÿs parecería decir: "Si eres un espectador común, lo que en realidad estás haciendo es esperar a que el accidente suceda".

Los planos están montados y encuadrados de manera que no es posible ver qué vendrá más adelante en el camino de Alÿs, qué habrá de encontrar al dar la vuelta a la esquina. Conforme se acerca el final del video, las reacciones de la gente disminuyen y la cámara se aleja nuevamente de Alÿs, lo que produce una suerte de "silencio" dramático que hace aumentar la expectativa de un desenlace climático. El video termina con Alÿs siendo capturado por la policía y llevado en una patrulla; el *timecode* nos muestra que han pasado doce minutos y medio desde que Alÿs salió de la armería.

El segundo video, la reconstrucción, repite cuidadosamente los mismos gestos, la ruta por la que camina Alÿs, la ropa que utiliza. La acción es la misma, incluso los policías son los mismos. Los recursos audiovisuales, en cambio, son muy distintos: hay planos de detalle, vemos a Alÿs de frente en más ocasiones, en varios momentos el camarógrafo no lo sigue sino que, de manera planificada, lo espera a que llegue hasta la posición en la que está la cámara. Hay momentos en los que la cámara asume el punto de vista subjetivo de Alÿs o incluso el de la pistola. Aquí, la pieza recurre a otra de las formas de reconstruir el espacio recorrido: produce continuidad espacio-temporal a partir de ver la percepción del campo y el contracampo, la directa fragmentación del espacio en la acción y la consecuencia de la acción —un mecanismo recurrente del cine de ficción—. La cámara es un testigo invisible: deja la preeminencia a las acciones y, sobre todo, a las emociones representadas.

En vez de iniciar con la narración en tercera persona, la reconstrucción inicia con una imagen fija, muy similar —sólo que más cercana— a la de la proyección documental, con Alÿs en voz en *off* (reconocible en su acento francófono al hablar español) describiendo la acción en primera persona, sin hacer mención de la cámara e introduciendo sutiles cambios en la construcción de la narración:

El 4 de noviembre, compré una *Beretta* 9 mm en una armería de la calle de Palma. A la una de la tarde, salí de la tienda con la pistola en la mano derecha y empecé a caminar por las calles del centro, a ver qué pasaba.⁴

Se puede ver cómo en cada video los hechos serán narrados según el punto de vista de cada narrador, sin poner énfasis en dar una versión objetiva. Algunos elementos se repiten escrupu-

⁴ Alÿs, *Ibid.*

losamente —(la mano derecha, la marca y calibre de la pistola), mientras que otros hacen que la narración recaiga en la visión del narrador en turno (la ubicación exacta de la tienda, los detalles de la cámara y la filmación en uno; la hora y la acción de caminar en el otro).

El video comienza inmediatamente con un pequeño guiño al espectador: en el momento de cortar cartucho se produce un *jump cut*, que enfatiza el riesgo y peligro de la acción, anticipando que la construcción de este video estará más apegada a las emotividades construidas que a la objetividad del documento.⁵

A diferencia de la imagen documental, la continuidad del montaje en la reconstrucción no es garantizada por la acción de Alÿs llevando la pistola y la expectativa de qué va a pasar, sino que se organiza por los momentos afectivos: por un lado, el rostro de Alÿs acercándose a la cámara, tranquilo y relajado; por otro, las reacciones de sorpresa de los transeúntes que notan la acción. Esto resulta en un montaje mucho más entrecortado que el de la imagen documental, en el que la acumulación de series intensivas de primeros planos se opone al montaje regido por la acción que es característico de la imagen documental.⁶ Un montaje de este tipo también puede encontrarse en la pieza *Gringo* (en colaboración con Rafael Ortega, video monocal, 5 min., México, 2003). En ésta, el camarógrafo-Alÿs se enfrenta con unos perros que le impedirán su paso por un pueblo de Hidalgo. El montaje se organiza de tal forma que la continuidad se produce por la acumulación de primeros planos de ataque de perros —que no podrían haberse dado ni registrado simultáneamente en la realidad—, aunados a un aumento progresivo de

⁵ El *jump cut* se produce al montar dos planos cuyos encuadres varían muy poco o nada en cuanto a la posición de la cámara respecto a un mismo sujeto. Como el sujeto se mueve entre un plano y otro, se produce una pequeña discontinuidad, un "salto" temporal. Este recurso se explotó ampliamente durante los inicios de la *Nouvelle Vague* francesa, convirtiéndose en uno de sus sellos característicos.

⁶ Ver Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984, pp. 133-138.

la cantidad de ladridos. Esta construcción provoca la idea de que cada vez más perros —y de manera cada vez más agresiva— atacan a Alÿs hasta que éste queda tirado en el piso. Este tipo de montaje intensivo de acumulación lleva más allá las cualidades del rostro reflexivo en primer plano hasta devenir en una serie intensiva de potencias, a la manera de las series de rostros en Eisenstein que describiría G. Deleuze.

En *Re-enactments*, el primer plano de la pistola va desprendiéndola de su actualidad, de su relación factual como símbolo de asesinato o de defensa, para llevarla a su potencia singular: de amenaza, de accidentabilidad; el andar casi indiferente de Alÿs resalta la explosividad impredecible, su bala perdida siempre posible. Estas afecciones desconciertan: por un lado están el rostro inexpresivo del artista caminando hacia la cámara, tranquilo y relajado, y los primeros planos de la pistola empuñada; por otro, las reacciones de sorpresa de transeúntes anónimos que notan la acción. La aparente inmovilidad del rostro de Alÿs —cubierto además por las gafas oscuras— deviene una superficie de impresión, una capa sensible que expresa una pura afección en primer plano. Los rostros anónimos de los transeúntes en primer plano (de los que nunca tenemos claro si a quien miran es a Alÿs y a la pistola, o simplemente a la cámara) conforman una serie intensiva de puros rasgos en los que —más allá de su individualidad— lo que va predominando es el cambio de un rostro a otro, de una cualidad a otra.

En este sentido, la afección no es el espacio de la reacción provocada por la emoción, sino el momento de impresión sensible. Pura potencia o cualidad expresada, en la que todavía no hay movimiento-acción sino tan sólo micro movimientos de impresión-expresión: instante de primeridad inactualizable.⁷

El montaje se refuerza de una proyección a la otra: mientras que la imagen documental pone el acento en seguir la acción de

⁷ *Ibid.*, pp. 131-150.

Alÿs atravesando las calles del Centro y pone énfasis en el tiempo que pasa antes de que lo capturen, la imagen reconstruida pone énfasis en la potencia de la pistola, en las reacciones de aquellos que lo miran, en el rostro inexpresivo del propio Alÿs.

La escena de la captura se registra cercanamente, con planos, detalles y sonidos de un cartucho que es cortado; así se añade dramatismo a la escena. El acento no está puesto en el espacio recorrido tanto como en los detalles y las cualidades. La reconstrucción usa, además, efectos de ralentización y ampliación digital que permiten ver con mayor detalle la reacción de algún espectador. Los recursos de Alÿs para producir la reconstrucción, la elección de planos, el montaje y los efectos digitales acaban generando una imagen que produce una mayor intensidad afectiva que el registro documental. A éstos se añade la aseveración de Alÿs de que los transeúntes estaban prevenidos sobre la acción, lo que los convierte, así, en actores de la pieza. De esta manera, Alÿs construye todo un andamiaje de producción de falsedad.

Ambas proyecciones se complementan mutuamente bajo el mismo sistema de campo y contracampo: sólo que, en vez de hacerlo a partir de un punto de vista y un rostro que se ve afectado por aquello que se mira, en estas imágenes pocas veces tenemos el punto de vista de Alÿs; más bien, en la reconstrucción vemos todos aquellos lugares afectivos (rostro de Alÿs, pistola, transeúntes) sobre los que se imprime la acción del documental. La repetición del gesto nos hace pensar que lo que vemos es una misma acción. Y, sin embargo, cada proyección pareciera resistirse a formar una sola acción: ya no sólo es imposible reconstruir el recorrido de Alÿs como uno solo, sino que la propia reconstrucción ha quedado en duda; ya no podemos dar fe de la condición original y performática de la acción originaria.

La reconstrucción resulta más eficaz para producir aficción en el espectador puesto que provoca una sensación de mayor veracidad afectiva que el documental, poniendo en duda la

veracidad de la imagen proyectada en éste como registro de la acción. Uno esperaría que el registro documental fuera emotivamente más contundente que su reconstrucción, como operaría en una relación modelo-copia, pero en la intriga y la tensión inicialmente producidas por el registro documental de la acción opera una doble relación que debilita esa tensión:

Por un lado, el hecho de que Alÿs sea capaz de reconstruir la acción disuelve la tensión narrativa de la captura: no sólo quedará impune, sino que la acción se repetirá con la ayuda de los mismos policías. Por otro lado, la serie intensiva de los rostros de los transeúntes mirando a la cámara, los acercamientos a la pistola, junto con el rostro inexpresivo y frontal de Alÿs, despliegan las impresiones producidas por una afectividad que la imagen documental no alcanzaba a registrar y que había que reconstruir.

En la relación que crean el montaje espacial y la simultaneidad de los momentos de la acción, la reconstrucción aporta un contenido afectivo al documental sin actualizarlo, al tiempo que el documento da un rasgo igualmente inactualizable de veracidad a la reconstrucción. Enfrentada la veracidad de la acción documentada referida con la efectividad afectiva de la reconstrucción, emergen las dudas sobre la veracidad del propio documento, del modelo que habría dado lugar a la copia; abandonamos así el terreno de la representación y de la semejanza, de la relación copia-modelo, para ir hacia a la virtualidad de la imagen sin referente actual, al simulacro que pone en duda la autoridad del modelo-referente.

Alÿs camina llevando una pistola Beretta 9 mm por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Y luego repite la acción para reconstruirla. El video de la reconstrucción opera a su vez como el documento de una nueva caminata, pistola en mano. La acción realmente ocurre dos veces —al menos—, sin que pueda erigirse una como la original y la otra como la copia: la acción tiene lugar, se registra, y, a la vez, su reconstrucción cancela el lugar de verdad de ese documento mientras que

duplica la acción al producir uno nuevo cuya imagen es de mayor intensidad afectiva.

Gracias a que la reconstrucción se lleva a cabo y, en cierta manera, lo hace de un modo más efectivo, se pone en juego una potencia de falsedad que recae sobre el modelo-referente: ¿no es la proyección documental también una escenificación? A su vez, la reconstrucción da cuenta nuevamente de la situación de riesgo e inmediatez: ¿qué habría pasado si un transeúnte hubiera reaccionado de manera violenta a la presencia de la pistola?⁸

A esta multiplicidad, Alÿs añade aún otro nivel más: en el video de la reconstrucción agrega un silbido extradiegético que se escucha desde que sale de la armería y hasta el momento en el que llega la patrulla de policía, una melodía que evoca cierta relajación y confianza —anticipando en cierto modo que Alÿs nuevamente se saldrá con la suya y será liberado por las autoridades—, que se contrapone a los elementos de riesgo y a las series intensivas de los rostros de los transeúntes.⁹

En *Shoot*, Chris Burden ya desarrollaba el problema de la documentación en el performance con una acción que ponía en riesgo su vida: no hay documento visual-indicial que efectivamente pruebe que a Burden le disparó su amigo en aquella galería de California el 19 de noviembre de 1971. La filmación que puede verse de la acción sólo muestra en imágenes el momento previo al disparo. Del disparo y del ruido del casquillo vacío contra el suelo sólo hay un registro sonoro.

Según C. S. Peirce, el índice es un signo cercano al objeto. Es el signo de la *segundeidad* por excelencia: el terreno de los actos y los hechos.¹⁰ La imagen fotográfica como signo no se desprende

⁸ Tomo estas ideas de la interesante lectura que hace Jörg Heiser de esta pieza. "Walk on the Wild Side", en: *Frieze*, 69 (2002).

⁹ Un sonido extradiegético se refiere a música, voz o incidentales que no se producen ni interactúan dentro del universo ficticio. En un silbido diegético, por ejemplo, uno vería a la persona silbando o vería que la gente lo mira silbar.

¹⁰ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, pp. 21-62.

jamás de su función de índice: un "esto ha sido" que, a través de la luz, queda registrado como huella en la imagen. Deleuze lleva la idea de índice un paso más allá, designándolo como "el vínculo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada, sino que es solamente inferida, o que permanece equívoca y reversible".¹¹ En el tránsito entre signo y objeto, el índice abre lugar para lo equívoco o la ausencia del objeto o hecho. De tal suerte, una fotografía estaría siempre entre la tensión del testimonio de un objeto o hecho ocurrido y la equívocidad o la falta que provoca el lugar tomado por el signo.¹²

La acción en *Shoot*, de Chris Burden, se ha conocido más bien por el rumor producido en torno a ella y por las dos imágenes fotográficas, una anterior y otra posterior a la acción, que han circulado en el medio artístico junto con la película. Así, quienes se encontraban en la galería serían los únicos testigos, pero también responsables y cómplices, de la acción.

Alÿs, a su vez, lleva el problema de la acción-documentación-testimonio un paso más allá al desplegar la acción en dos momentos: el documental y el de reconstrucción. Puede uno distinguir una imagen de la otra con claridad, sabe que una es verdadera y la otra falsa, pero no le es posible decidir cuál es cuál: la reconstrucción no opera con la disminución de intensidad que supuestamente se esperaría de la repetición de una experiencia originaria, sino que ésta se destaca con una renovada intensidad independiente del que debiera haber sido su modelo, como un nuevo documento de otra acción —con su propia condición de riesgo—, estando ambas acciones unidas por la fuerza de su similitud; al mismo tiempo, la reconstrucción pone en duda la veracidad del documental que, a su vez, se presenta como construcción.

¹¹ Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, pp. 302-303.

¹² Esta discusión se aborda de manera muy potente en Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Se trata de un *déjà vu* en el que se evidencia el mecanismo de la relación acción-documento-testimonio, dejando una potencia inactualizable en la enunciación y no ya la duda provocada por el índice de falta. Si en *Shoot* la falta de documento visual lo hace a uno dudar de que el incidente haya ocurrido realmente, en *Re-enactments* el incidente ocurre y se documenta dos veces, con su propio índice de verdad del acto y de falsedad en la potencia. Dice Alÿs respecto a *Re-enactments*:

Quería cuestionar la relación que tenemos hoy con el medio del *performance*, las maneras en que ha llegado a estar tan intervenido por los otros medios, el cine y la fotografía en particular, y cómo éstos pueden distorsionar y dramatizar la realidad inmediata del momento, cómo pueden afectar tanto la planeación como la lectura siguiente de un *performance*. Lo que se supone que es exclusivo del *performance* en su condición subyacente de inmediatez, el sentido inminente de riesgo y fracaso, etcétera.¹³

Es en este sentido que resulta extremadamente problemático hacer una lectura de *Re-enactments* como una pieza que denuncie —desde la veracidad de la documentación de una acción performativa— el exceso de violencia en la Ciudad de México. El contenido de aquello que el simulacro convierte en relaciones de falsas copias opera en términos de la tensión emotiva y la expectativa que produce la acción elegida —un hombre que atraviesa el espacio público portando un objeto cuya potencia pone en conflicto el estatuto de ese espacio—, pero que no se lleva a las consecuencias de la acción violenta.

¹³ Russell Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo* (publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, 2009). Disponible en: [http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf] Consultado el 7 septiembre de 2012.

Ésta implicaría, tal vez, no la neutralización de la acción por los policías que lo detienen tan sólo 11 minutos después de que sale de la armería —sin haber cometido agresión alguna y seguido por una cámara de video—, sino una serie de reacciones —y no afecciones-potencias— a dicha acción. Sorprenden así las lecturas de la pieza como un reflejo de cierta “realidad mundana: la preponderancia de armas de fuego en México, la negligencia de la policía mexicana, la incapacidad del sistema judicial del país”.¹⁴

Todo lo contrario. Si la pieza consigue poner en tensión la potencia del arma llevada a la vista por un civil en el espacio público, es porque se produce fuera de cierta normalidad cotidiana. Lo que resulta sintomático de la pieza no es tanto su referente en sí mismo sino cuanto la posibilidad de repetirlo y de que en ese tránsito se ponga en duda la veracidad del supuesto documento inicial. Lo que se pone de manifiesto es la potencia de enunciación de la pieza y el despliegue temporal que produce, conformando al mismo tiempo relaciones de múltiples afirmaciones entre documento y reconstrucción (la reconstrucción es un documento tanto como el documental), y dejando una potencia inactualizable entre una imagen y otra.

Similitud y simulacro. Alÿs y la máquina Magritte

A primera vista, *Re-enactments* establecería un juego de contradicciones entre las dos proyecciones y sus inscripciones (el *timecode* en uno, la leyenda RE-ENACTMENT en el otro). La imagen documental, que debería ser más intensiva afectivamente por su condición de originalidad, no lo es: el espectador la ve al lado de una reconstrucción que sabe planeada y editada con el fin único de mostrarle los momentos emotiva y narrativamente más

¹⁴ James Meyer, “Francis Alÿs”, en: *Artforum* 49, 3 (2010), pp. 256-257. Disponible en: [http://proquest.umi.com/pbidi/unam.mx:8080/pqdweb?did=2183183791&sid=3&Fmt=3&clientId=39522&RQT=309&VName=PQD] Consultado el 25 diciembre de 2010.

relevantes; esta imagen, que dice ser una reconstrucción, de cierta manera no lo es: vemos en las reacciones de la gente, en los gestos de la policía, que la acción reconstruida también ocurrió realmente, o peor aún, que ambas acciones y sus efectos estaban planeados.

La reconstrucción, que debiera ser una copia del documental, y que intentaría asemejarse lo más posible a la intensidad del original, lo supera en intensidad; mientras que el documental, con su afectividad disminuida, parecería incapaz de asumir el lugar de autoridad que le daría la originalidad, quedándose sólo como una copia insuficiente de la reconstrucción. Si se piensa que entre el recuerdo y la percepción hay una diferencia de grado, la percepción sería una suerte de recuerdo primigenio de mayor intensidad afectiva que los recuerdos que le sigan. Bajo esta lógica, una experiencia siempre tendría el valor del original, y cada sucesivo recuerdo iría degradando ese valor. Como se verá más adelante, el problema está en que recuerdo y percepción se producen al mismo tiempo, habiendo entre ellos una diferencia de naturaleza y no de grado.¹⁵

En su texto sobre Magritte, Foucault lleva un paso más allá lo que aparentemente sería sólo un mecanismo de contradicciones entre la cosa y las palabras: la extrañeza, el vértigo que provoca la pipa de Magritte, no está en la contradicción entre imagen y texto. “[S]ólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o dentro de un único e idéntico enunciado [...]”¹⁶ Los elementos, por lo tanto, ni siquiera alcanzan a contradecirse: efectivamente, un dibujo no es una pipa, no puede fumarse a partir de un dibujo. El mecanismo de Magritte es un mecanismo de la disociación, de la desigualdad que lo libera de la estabilidad que provocaría el parecerse a algo. “Pintura de lo ‘Mismo’,

¹⁵ Henri Bergson, “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance”, en *L'énergie spirituelle*. París: Presses Universitaires de France, 2009.

¹⁶ Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 31.

liberada del ‘como si’.”¹⁷ Esta operación libera a la pintura de afirmarse en la representación y la lleva más bien a la serie, sin comienzo ni fin, de las similitudes: Magritte ha separado y puesto una contra otra a semejanza y similitud.

Ahora bien, la semejanza, según Foucault, “supone una referencia primera que prescribe y clasifica”. Un original que serviría de patrón a las sucesivas copias, que estarían siempre subordinadas en una relación de mayor o menor parecido con ese patrón inicial. La semejanza, sigue, “sirve a la representación, que reina sobre ella [...] Implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa”. Sería, dice, aquello que es propio del pensamiento.¹⁸ La semejanza habría reinado en la pintura occidental afirmando un vínculo representativo entre el modelo y su copia como relación externa al cuadro.

Lo similar, en cambio, “se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias [...] [L] a similitud sirve a la repetición que corre a través de ella”.¹⁹ No es la función afirmativa en la que un elemento de la copia encuentra siempre su elemento originario en el modelo, sino que lo halla en la serie que corre por la superficie y es intrínseca al cuadro. “La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras.”²⁰ No es la negación, sino la serie repetitiva de afirmaciones de lo que es diferente en lo igual. Su relación ya no es la del modelo y su copia, sino la circularidad siempre reversible de lo similar y lo similar: el simulacro en el que en la igualdad de la similitud deja sentir el vértigo de las diferencias.²¹ Diría Deleuze:

¹⁷ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 64, 68-70.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ *Ibid.*, pp. 68-70.

Consideremos las dos fórmulas: “sólo lo que se parece difiere”, “sólo las diferencias se parecen” [...] La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone al mundo como ícono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al mundo como fantasma.²²

Esta noción de simulacro se aleja evidentemente de la noción planteada por J. Baudrillard —que ha hecho verano en buena parte del arte de los noventa y principios del siglo XXI— en la que se expresa cierta nostalgia por la realidad a la que ya no hacen referencia las imágenes. Bajo esa lógica, una serie de imágenes rodean e impiden el acceso a la realidad. El espectador se vuelve así un contemplador pasivo de una realidad que sólo existe en las imágenes que lo rodean. Aquí, en cambio, la imagen deja su condición de índice de un objeto para tomar el lugar del propio objeto; se constituye a sí misma como referente y copia y, con ello, produce una crítica a la capacidad de sustitución de la representación en pro de relaciones afirmativas de similitud-superficie en las que no hay vacío de realidad. Resulta importante no descartar el término “simulacro” por su deriva posmoderna, sino reubicarlo por su relevancia para las políticas de la imagen.

La serie de similitudes dislocan a la semejanza como índice de un referente-modelo, de un “[...] ‘patrón’ soberano, único y exterior [...]”²³ que tenía carácter obligatorio en la pintura: su simulacro se libera de la subordinación externa para inaugurar “un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada”.²⁴ Es a partir de múltiples discursos —Foucault encuentra siete en la imagen de *L’Aube a l’antipode*— en un mismo

²² Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2005, pp. 184-185. disponible en: [http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf] Consultado el 1 enero de 2011.

²³ Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

enunciado que la similitud logra liberarse de la semejanza. Y es esta multiplicidad la que provoca que, entre más y más se aferra uno a las afirmaciones de la semejanza, más se abandone ese terreno del *esto es* aquello para encaminarse hacia un vértigo de disociaciones que recorre la superficie del cuadro.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault brinda una taxonomía de cómo operaba la similitud hasta finales del siglo XVI. Las infinitas posibles relaciones de similitud pertenecerían a cuatro tipologías no excluyentes: *convenientia* (similitud espacial), *aemulatio* (similitud especular y que relaciona cosas alejadas entre sí), *analogia* (similitud por ajustes, ligas y junturas) y *sympathia* (similitud por proporción y asimilación).²⁵ En el texto sobre Magritte, Foucault precisa aún más estas nociones, al hacer de la semejanza un análogo de la relación modelo-copia y plantear la similitud como un fenómeno que ocurre al nivel de las superficies de los signos, y en las que no opera relación de sustitución alguna.

Más allá de lo discutible de las nociones foucaultianas —el mismo Magritte no estaba totalmente de acuerdo con la definición de estos conceptos y algunos teóricos han precisado este punto²⁶—, lo que opera entre la similitud y la semejanza es un cambio en la estructura temporal entre el signo y su referente. Si Foucault detecta una preeminencia de la estructura modelo-copia sobre la lateralidad que implicaría la similitud, es porque ésta viene acompañada de una estructura temporal en donde la copia, necesariamente, debía producirse con posterioridad al modelo y con una relación de grado entre ellos. Así, la copia siempre tendrá un grado de intensidad menor que el que puede plantear el modelo original y primero.

²⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1968, pp. 26-33.

²⁶ Silvano Levy, “Foucault on Magritte on Resemblance”, en *The Modern Language Review* 85, núm. 1 (1990), pp. 50-56. Disponible en: [http://www.jstor.org/stable/3732794] Consultado el 11 enero de 2011.

Dar espacio a la similitud implica abrir estructuras de experiencia del tiempo que no necesariamente implican una relación de consecuencia causal. De tal suerte que en Magritte pueden estar operando relaciones de contigüidad entre una frase y una pipa que parecieran negarse una a la otra: relaciones de espejo entre éstas y el sistema de los objetos; de analogía entre la realidad de una pipa y los signos del cuadro; de antipatía, al producir un número de afirmaciones que impiden la asimilación en un solo signo. En Alÿs, el mecanismo no es muy distante: la cercanía de las imágenes especulares de *Re-enactments* conduce a una conjunción de sus elementos en una asimilación igualmente antipática que, sin embargo, pasa por una analogía gestual en la dimensión de comedia física que casi recuerda al cine de *slapstick comedy* estadounidense o, más aún, al cuerpo burlesco de Jacques Tati.²⁷ Es ahí que radica la potencia de la máquina Magritte como productora de diferencias, siempre múltiples. Lo que le preocupa a Platón del sentido de la producción de imágenes como simulacro, según Deleuze, no sería la simple relación entre la copia y la falsa copia, que permitiría hablar de una mayor o menor semejanza con un modelo o idea original, sino el “falso pretendiente” de la disimilitud, aquel que pone en duda las propias nociones de copia y modelo. Bien señala Cacciari que eran este tipo de imágenes, y los artistas que las producían, quienes debían ser expulsados de la república platónica, por la amenaza que representan al “logos ‘común’” de la polis:

El arte pone en juego la forma general de la producción; pero muestra la posibilidad “espectral” de un hacer que se despliega hacia el no-ser, de un hacer que no puede ser considerado como realmente productivo.²⁸

²⁷ Heiser, “Walk on the Wild Side”, *op. cit.*

²⁸ Massimo Cacciari, *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 25.

Del mismo modo como opera el juego de afirmaciones en Magritte, en *Re-enactments* la reconstrucción se aleja de ser la copia del documental, al mismo tiempo que éste deja de ser copia de la acción performativa y toma el lugar de la falsa copia —sin referente— del simulacro. Lo que se activa en la pieza de Alÿs no es tanto una relación de semejanza —exterior a las imágenes— con la acción representada, sino cuanto un fenómeno de superficie que recorre a ambas imágenes por la relación de contigüidad que existe entre ellas: al mismo tiempo, la expectativa que produce la distensión de la acción en el presente narrativo y la facultad de duplicar la acción en la potencia de sus diferencias.

Las referencias de Alÿs al trabajo de Magritte no son pocas. Lo que le llama la atención a Alÿs de la pintura de Magritte es el modo como juega con las capacidades de comunicación y performatividad: “Su pintura es tan plana y, aunque de algún modo decepciona físicamente, resulta muy performativa y comunicativa”.²⁹ Por su parte, en sus pinturas, y particularmente en la serie *The Liar/The Copy of the Liar* (en colaboración con Juan García y Enrique Huerta, serie de pinturas en esmalte sobre hoja de metal, varios tamaños, México D.F., 1994), Alÿs trabaja con la bidimensionalidad de los personajes y la figuración explícita para permitir que emerjan relaciones de superficie y contigüidad. Esta serie se desarrolla en colaboración con rotulistas, pintores profesionales —usados en la publicidad directa de algunos negocios— cuyo trabajo debe comunicar claramente el mensaje. Los cuadros muestran parcialmente a un hombre de traje gris (el equivalente de Alÿs al hombre con bombín de Magritte) sentado en una mesa con un zapato en la mano izquierda; el sudor se ve claramente en su rostro, le escurre por la mano, y hasta el mismo zapato pareciera sudar también. El cuadro debía

²⁹ Alÿs, “Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs”, p. 29. La traducción es mía.

reproducirse entre los rotulistas, permitiéndoles hacer su propia interpretación del mismo, para así cuestionar las nociones de originalidad y autoría. La repetición del cuadro, el debilitamiento de la supuesta estabilidad del modelo y su autor original, destacan las diferencias que acaban por producir una similitud más allá de la semejanza. La serie no se construye sobre la semejanza con un hecho original, sino por la desestabilización de la representación que produce. A diferencia de Magritte, en las series de Alÿs no son sólo las afirmaciones discursivas al interior de la obra sino la pura repetición lo que introduce el simulacro en la representación, produciendo una concomitancia de temporalidades irreductibles entre sí. Las afirmaciones del simulacro en Alÿs no sólo se producen al nivel de la superficie del marco pictórico o el encuadre audiovisual, sino que se despliegan de manera temporal a través de la repetición.

De esta manera, en *Choques* (videoinstalación de 9 canales, color, México, 2005-2006) vemos a Alÿs tropezar con un perro y caer sobre el pavimento desde nueve monitores, cada uno de los cuales presenta un emplazamiento distinto de la cámara. Como en el díptico *Déjà vu* (óleo sobre lienzo, México D.F., 1996), que repite el motivo de un hombre chocando con un perro y en el que cada cuadro debía montarse en diferentes salas de la exposición para que no puedan verse ambas al mismo tiempo, el espectador no puede ver más que uno solo de los monitores a la vez, de manera que no puede comprobar a primera vista si realmente el acto se grabó con todas las cámaras a la vez ni, siquiera, si es el mismo accidente el que se documenta.

Conforme vamos viendo cada uno de los canales de video, nos damos cuenta no sólo de que la acción se repite entre un monitor y otro —que van presentando diferentes vistas del evento— sino de que son varias las caídas. No sólo vemos la acción performativa desde diferentes puntos de vista, sino que el performance se repite una y otra vez. El hecho de que los monitores no se puedan ver al mismo tiempo nos hace ir adelante y atrás

en la exposición para corroborar lo que vemos. Entonces, lo que debería ser una simple repetición, se invade de las diferencias y las similitudes que desconciertan: la precisión con la que Alÿs repite la caída y los gestos posteriores (levantarse, sacudirse, volver el rostro hacia el perro), o bien los hechos que deberían ser cotidianos —como el hombre que pasa con su carrito de basura o el que lleva garrafones de agua— aparecen en todas las tomas, repitiendo su acción junto con la de Alÿs y en clara colaboración con la producción del simulacro de documental. Con esto las posibilidades se multiplican y uno comienza a preguntarse si la gente que pasa detrás también es cómplice de la representación, y con ella los perros y los autos también. Los elementos contingentes, fundamentales en un performance, parecieran estar todos subordinados a la planificación que vemos delante de la cámara. Y al mismo tiempo aparecen otros más: pequeñas variaciones en los gestos o novedades que sólo se pueden ver desde un punto de vista pero no desde otro. Finalmente, el performance queda enmarcado por una serie de elementos que develan la construcción de la representación: un hombre que entra y corta cada una de las tomas en todas las vistas, la camioneta con el rótulo de entrenamiento canino, la entrada a cuadro de algunos de los camarógrafos.

El simulacro debilita el nivel indicial que debieran tener las imágenes en el video. Y al no poder hacer coincidir los monitores de manera simultánea, como lo haría un guardia de seguridad, no puede uno comprobar ese índice. La unión entre acción y registro, que supondríamos transparente, queda dislocada. Las posibilidades de documentación de la realidad quedan anuladas; pareciera estar planificada y ser parte de la representación. No se articula una contradicción, sino la afirmación de cada uno de los elementos de las que emergen las diferencias, distendidas por la repetición, y el referente, desvanecido por la imposibilidad de verificarlas: vértigo de similitudes y diferencias. Ya G. Didi-Huberman llamaría al montaje brechtiano “un arte de

disponer las diferencias,”³⁰ en referencia al orden de aparición de los elementos del conflicto. Afirma también: “*Distanciar es demostrar mostrando* las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias.”³¹ Retomaré más adelante los motivos brechtianos en Alÿs y cómo éstos se llevan a una estructura temporalizante.

La referencia que hice antes al cuerpo de los personajes de Jacques Tati cobra otro sentido: su personaje no deja de golpearse, de perderse, de estar desubicado en un mundo que no es sino su propia escenografía, pura falsedad de mundo. Aunque ese mundo se caiga a pedazos por el desbordamiento de sus cuerpos —como ocurre en *Playtime* (1967)—, Monsieur Hulot (el personaje que interpreta el propio Tati) no deja de perderse, de recorrer espacios sin llegar a ningún sitio, de esperar largamente sin que esa espera resuelva nada. Aunque los mundos que recorre serían propiamente falsos, contruidos por la imagen visual y sonora del cine, el tiempo que duran sus recorridos, la dureza de las caídas y la interrupción constante de sus gestos no dejan de afirmar a la imagen, lo que el espectador ve en ella y el tiempo que pasa delante suyo, más allá de la veracidad de su referente.

En el trabajo de Alÿs, el proceso de diferencias y similitudes se lleva más allá del cuadro pictórico, articulándose en un relato. Si en las obras de Magritte las similitudes pasan por la superficie del cuadro, por las tensiones internas de contigüidad que expulsan al referente, en las obras de Alÿs esta relación se lleva al desarrollo de la acción en el tiempo: a sus intervalos, a sus repeticiones. La relación entre el objeto y su imagen se extiende desarrollándose en el tiempo de la obra: en el recorrido que el espectador debe realizar para ir de uno de los cuadros de *Déjà vu* al otro, en el tiempo que le toma ir de un monitor a otro en *Choques* o bien en la relación entre espacios recorridos y reacciones que se

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008, p. 97.

³¹ *Ibid.*, p. 81.

produce en *Re-enactments*; pero también en la peligrosidad de caminar con la pistola, en la materialidad del perro con el que choca, en la dureza del suelo sobre el que cae. En el trabajo de Alÿs no hay sincronía ni ordenamiento causal de los elementos temporales: hay tiempos que no pueden yuxtaponerse ni contraponerse, tiempos de cuyo sistema de afirmaciones y contigüidades no procede una contradicción ni una imposibilidad sino, como dice Deleuze siguiendo a Leibniz, un momento de imposibles.

Las piezas de Alÿs parten del simulacro para dar un paso más allá: sus imágenes no sólo funcionan en el nivel de la actualidad y la virtualidad, sino que, en su repetición como relato, Alÿs las lleva al terreno mismo de lo posible y lo imposible. Son acciones siempre posibles, aunque registradas en un pasado de autenticidad dudosa. Sin embargo, en sus obras la posibilidad de realizar una acción no aparece como única; por el contrario, todas sus iteraciones son también posibles: todos sus puntos de vista, sus repetidos ensayos, sus vacilaciones. Como si la facultad de realizar la acción pudiera desdoblarse en múltiples presentes posibles, nunca acabados, y entre los que ninguno puede erigirse como el *verdadero*. Son todos presentes posibles, pero no son “composibles”. Dice Deleuze: “La línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por ‘presentes imposibles’, volviendo sobre ‘pasados no necesariamente verdaderos’.”³² Cuando Alÿs afirma un tiempo múltiple que no puede reconstruirse como línea del tiempo, los pasados ya no pueden aparecer como causas, ni siquiera como eventos determinados y fechables en una línea de tiempo; lo que emana de ellos es una pura facultad, un pasado-en-general que no se colapsa en un solo evento. Es un tiempo no cronológico, que aprovecha otras estructuras como la simultaneidad o el anacronismo, llevándonos hacia lo que Deleuze llama “tiempo crónico”.

³² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 177.

La fabulación y el *déjà vu*

Debido a la inmensa cantidad de material que se produce diariamente en una ciudad tan grande como la Ciudad de México, es muy difícil justificar el acto de agregar más elementos materiales a un ambiente de por sí saturado. Mi reacción fue insertar en la ciudad un relato en vez de un objeto. Ésa fue mi manera de afectar un lugar, en un momento preciso de su historia, incluso aunque sea por un instante. Si el relato es correcto, si toca un nervio, puede propagarse como rumor.³³

Los trabajos de Alÿs siempre cuentan algo y, más aún, siempre pueden ser contados a otras personas. Esto no significa que puedan reducirse exclusivamente a la información transmitida como relato; al contrario, las estructuras formales de las piezas enfrentan al espectador con una construcción temporal que se produce con el decurso de la narración. Sus piezas permanecen abiertas a las construcciones que el espectador hace de ellas, a su propia memoria y experiencia. Y cierran su ciclo cuando éste las narra para otros. Sus construcciones temporales no obedecen a lógicas causales internas, independientes del espectador; por el contrario, la experiencia dentro de la obra de Alÿs se elabora como un tiempo que el espectador deberá reelaborar a partir de la pieza. Las narraciones deberán mantenerse simples y fragmentarias, con débiles relaciones causales, y en las que el desarrollo de la trama esté garantizado:

Intento mantener la trama lo suficientemente simple para que las acciones puedan imaginarse sin que sea necesaria una referencia o acceso a las producciones visuales —la historia de un ratón que se dejó libre en la colección de arte con-

³³ Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs", *op. cit.*, p. 25. La traducción es mía.

temporáneo más grande de México (*El ratón*, 2001), o la del tipo que empujaba un bloque de hielo hasta que se derritió por completo (*Paradoja de la Praxis 1*)—, algo corto, tan redondo y sencillo que pueda repetirse como anécdota, algo que pueda robarse y, en el mejor de los casos, ingresar a la tierra de los mitos o leyendas urbanas menores.³⁴

Alÿs se acerca más a un trabajo artesanal, dependiente de las relaciones de uso y apropiación, que al de la obra de arte autorreferencial y autónoma. A su obra la recorre un poder de fabulación, potencia del rumor que puede esparcirse, apertura a la reapropiación: son obras en constante ensayo, cambiantes, que pueden revisitarse y cuya culminación definitiva se ha pospuesto.³⁵ En sus narraciones uno descubre constantemente las dudas del narrador, la repetición de motivos: lo que interesa no es tanto el comienzo ni el final de una acción sino la parte media, el tránsito, el cambio y la acumulación. Así, las piezas de Alÿs sólo se cumplen al repetirse en distintos contextos; adquieren, en muchos casos la forma del rumor:

En 1999 fui a quedarme en un pequeño pueblo al sur de la Ciudad de México, y con la ayuda de tres personas de allí —los agentes de la propagación— comenzamos a preguntar a la gente "por esta persona (un personaje ficticio) que había salido del hotel la noche anterior a dar una caminata y no había regresado"... Además de las preguntas y sugerencias que hacían las personas consultadas, comenzaron a hacer de manera natural un retrato del perdido (sexo, edad, fisonomía, vestimenta, razón o causa de su desaparición, etcétera) y poco a poco este personaje inventado fue tomando un carácter cada vez más real por medio del rumor público, hasta que,

³⁴ *Ibid.*, p. 26. La traducción es mía.

³⁵ Ver Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo*.

creo que después de unos tres días, la policía local publicó un cartel con un “retrato hablado” de la persona perdida. En ese punto, cuando el rumor había producido una evidencia física de su existencia, consideré que mi participación en el proyecto había concluido y dejé el pueblo.³⁶

Al posibilitar el acto, al hacer posible su potencia, Alÿs apela a la capacidad creadora del espectador. No es tanto el problema de salir con una pistola a caminar por el centro y luego recrearlo, sino, más bien, que se puede salir con la suya *porque* es un artista. Es ésta la nueva relación que posibilita Alÿs: la experiencia del artista; la posibilidad de que el espectador sea capaz de crear sus propios relatos, separados de cualquier modelo de originalidad.

Las piezas de Alÿs parten del simulacro para dar un paso más allá: sus imágenes no sólo funcionan en el nivel de la actualidad y la virtualidad, sino que, en su repetición como relato, el artista las lleva al terreno de lo posible y lo imposible. Son acciones siempre posibles, aunque registradas en un pasado de autenticidad dudosa. Pero la posibilidad de realizar una acción no aparece como única; por el contrario, todas sus iteraciones son también posibles: todos sus puntos de vista, sus repetidos ensayos, sus vacilaciones. Como si la facultad de realizar la acción pudiera desdoblarse en múltiples presentes posibles, nunca acabados, y entre los que ninguno puede erigirse como el *verdadero*.

El trabajo de Alÿs permite reflexionar sobre la relación potencia-acto que el capitalismo maduro intentaría colapsar al producir, según P. Virno, la “contemporaneidad de lo no-contemporáneo” que cancela el espacio de posibilidad de la potencia en un supuesto “Fin de la Historia”.³⁷ Alÿs reelabora sobre la

³⁶ Lingwood James y Francis Alÿs, “Rumours”, en Francis Alÿs, *Seven Walks (2004-05)*. Londres: Artangel, 2005, p. 24, *apud* Ferguson, Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo*.

³⁷ Paolo Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórica*. Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 149-150.

fidelidad del documento como registro verdadero de una acción espontánea (como ya lo hiciera en *If You are a Typical Spectator, What you are Really Doing is Waiting for the Accident to Happen*, México, video, 10 min., color, 1996) a través de una repetición que no colapsa el acto y su potencia sino que abre, en la reconstrucción de la experiencia original, la posibilidad de la variación.

[E]l capitalismo es la época en que la condición de posibilidad de la historia se evidencia como un fenómeno entre los fenómenos, constituyendo nada menos que el soporte de un modo de producción específico; la época en la cual la *historicidad* de la experiencia se deja experimentar *históricamente*.³⁸

El capitalismo colapsa la fuerza de trabajo al convertirla en un valor enajenable que puede venderse, en un acto con el que se comercia, y que incluso adquiere un valor monetario. Este problema de colapsar el tiempo de la potencia en el acto, y de unificar como si toda la potencia se diluyera en el puro acto, conlleva el problema de una percepción del tiempo como puro devenir cronológico y homogéneo. Lo que se restablece en el espectador a partir de un tiempo que se ha hecho múltiple es la separación entre acto y facultad. Por eso en Alÿs resulta tan importante cuando el espectador puede decir: “Esto yo también podría haberlo hecho”, o cuando retoma la pieza de Alÿs para contársela a alguien más en forma de rumor, como ya hemos visto en ejemplos anteriores.

Estas piezas le permiten experimentar al espectador un devenir del tiempo en el cual no funciona una pura sucesión de actos que se desarrollan homogéneamente en el presente, sino un desdoblamiento del presente que se percibe en dos partes: una que se relaciona con la constitución del recuerdo, y otra con la formación de la percepción del presente. El *déjà vu* abre una

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

diferencia fundamental entre el recuerdo y la percepción donde el recuerdo ya no es la percepción con un grado más tenue, sino que se hace evidente una diferencia de naturaleza entre los dos. Lo que se reactiva es la relación entre potencia y acto que el capitalismo buscaría escindir e historizar en la compra de la fuerza de trabajo. Y lo hace como potencia, como activación de una facultad de enunciación, como potencia que ha de transmitirse en experiencia, en la posibilidad de fabular como acto político.

Cantos Cívicos, la gesta cínica de Miguel Ventura

Ricardo Donato Plata

*¡Se vislumbran un nuevo lenguaje y discursos
nuevos, y dentro de éstos, una frescura
irreprimible!*

Miguel Ventura, *Los cuadernos
de Mademoiselle Heide Schreber*

Una de las exposiciones artísticas más controvertidas de las que se tenga memoria en el México de las últimas décadas fue *Cantos Cívicos*. Un proyecto del NILC en colaboración con Miguel Ventura, encargada de inaugurar el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en noviembre de 2008. La pieza provocó una serie de reacciones que fueron del aplauso y la aclamación popular al asco, la condena moral y el repudio de buena parte de la comunidad intelectual.

Pero más allá de la polémica y del escándalo mediático, lo cierto es que la obra montada por el Nuevo Consejo Interterritorial de Lenguas (NILC, por sus siglas en inglés), corporación ficticia y álter ego colectivo del artista estadounidense de origen puertorriqueño Miguel Ventura (San Antonio, Texas, 1954), ejerció una crítica contundente a la maquinaria económico-política y artístico-cultural del momento.

Como se verá, el material explosivo de esta crítica fue detonado por una desmesurada afectividad, insolente, jovial, gozosa; en una palabra: cínica. Dicha estética produce una fisura en la estructura y el orden mismo del signo, el archivo y los valores establecidos de la cultura.